

# Experiencias ajenas, recorridos compartidos: *Boca de lobo* de Sergio Chejfec



Daniela Alcívar Bellolio

Universidad de Buenos Aires - CONICET

## Resumen

El artículo rastrea los elementos y los mecanismos por medio los cuales *Boca de lobo* (2000), de Sergio Chejfec, hace convivir signos culturales fuertemente connotados, en especial aquellos relacionados con el universo semántico del mundo proletario, con otros caracterizados por la ambigüedad y la suspensión del sujeto como conciencia organizadora y rectora de la representación. Procuro leer una figuración del límite como experiencia y como dispositivo narrativo en el paisaje, los personajes y los objetos en la novela para encontrar los modos en que estos inquietan y subvierten los propósitos y los programas del relato.

## Palabras clave

Sergio Chejfec  
literatura argentina  
crítica literaria  
siglo XX  
ciudad  
clase obrera

## Abstract

This article tracks the elements and mechanisms through which Sergio Chejfec's *Boca de lobo* meets strongly connoted cultural signs, specially those ones related to the semantic universe of the proletarian world, with others signs characterized by ambiguity and the suspension of the Subject as consciousness that organizes and regulates the system of representation. I look forward to find a representation of the limit as experience and as a narrative device in the landscape, the characters and the objects in the novel in order to find the ways in which they disturb and undermine the purposes and the programs of the story.

## Keywords

Sergio Chejfec  
argentine literature  
literary criticism  
20th Century  
city  
working class

## Resumo

O artigo rastreia os elementos e os mecanismos pelos quais *Boca de lobo* (2000), de Sergio Chejfec, faz com que convivam signos culturais fortemente conotados, especialmente os relacionados com o universo semântico do mundo proletário, com outros caracterizados pela ambigüidade e a suspensão do sujeito como consciência organizadora e reitora da representação. Procuro ler uma figuração do limite como experiência e como dispositivo narrativo na paisagem, nas personagens e nos objetos do romance para indagar como eles inquietam e subvertem os propósitos e os programas do relato.

## Palavras chave

Sergio Chejfec  
literatura argentina  
crítica literaria  
século XX  
cidade  
classe operária

## La voz narrativa: el límite como experiencia

Una hipótesis podría sostener que cada una de las novelas de Sergio Chejfec escenifica una forma distinta de llevar a cabo las posibilidades de un mundo en el que se sigan contando historias después de la desaparición de sus protagonistas o, más precisamente, en el que la figura del narrador deambule más acá de la conformación de una conciencia individual y rectora de la sucesión del relato. Para hablar por ahora en términos generales, parece conveniente recordar la noción blanchotiana de *voz narrativa* en la medida en que propone un “habla neutra” (1999: 496) que se aleja de la figura del narrador en tanto conciencia unificadora que hace a todo relato deudor de un núcleo productor de conocimientos y responsable de su distribución.

La voz narrativa supone un enrarecimiento de los contornos de la conciencia emisora de relato; implica pasar del *yo* al *él*, pero, dice Blanchot, el *él* no es un *yo* distinto, nuevo avatar de un cierto modelo de emisión de conocimientos narrativos basados en la ponderación de lo visible y lo invisible, sino que la existencia misma de un lugar privilegiado desde el cual se narra se ve perturbada por la aparición de una voz anómala, “hipertópica”, que enrarece el modo en que se desarrolla la narración:

El “él” no solo toma sencillamente el sitio tradicionalmente ocupado por un sujeto, modifica, fragmentación móvil, lo que entendemos por sitio: lugar fijo, único o determinado por su emplazamiento. Aquí es donde hay que decir (confusamente): el “él”, al dispersarse en la forma de una falta dentro de la pluralidad simultánea –la repetición– de un sitio movedizo y diversamente inocupado, no solo designa “su” sitio a la vez como aquel del que siempre faltaría y que así permanecería vacío, sino también como un excedente de lugar, un lugar siempre de más: hipertopía (Blanchot, 1999: 494).

Esta distribución de la voz y los saberes al interior de la narración prefigura un curso. Distinto al que designaría un narrador más abocado a la presentación de acontecimientos narrativos, desarrollados a partir de la suposición de que existe una equivalencia directa entre el acto narrativo y la existencia de una conciencia transparente en relación con un mundo representable. Si bien en la obra de Chejfec hay ejemplos contundentes que permiten pensar la existencia de distintas modalidades de la voz narrativa en el sentido en que la designa Blanchot<sup>1</sup>, en *Boca de lobo* (2000a) aparece de modo evidente el sistema en que opera la obra de Chejfec a la hora de hacer migrar la conciencia narradora hacia la instancia de la voz narrativa. En *Boca de lobo* se presenta de modo programático, quizá incluso explícito, el interrogante sobre las posibilidades de minar los saberes propios para acceder a un campo heterogéneo de experiencias y conocimientos y, de este modo, se descompone y se pone en tela de juicio la existencia misma de un mundo *propio* capaz de ser figurado mediante la narración. En esta novela, los confines territoriales (una vez más un Conurbano extraño, reconocible solo a medias, devuelto a una suerte de tiempo extranjero, es el espacio en el que personajes que esquivan toda acción y se entregan a interminables caminatas reflexivas intercambian recuerdos y destinos) escenifican también el traspaso de los límites de la subjetividad en tanto se *practica* una indiferenciación voluntaria o una figuración nueva de la portación de saberes. Asimismo, la geografía en la que se desarrolla la historia, y que es objeto de las reflexiones iniciales de la novela, despliega el territorio ambiguo en el que, una vez más, se pondrán en juego los desfases entre sujeto y espacio, entre sujeto y conciencia, entre sujeto y objeto, para dar cuenta de un mundo en el que las coincidencias del sujeto consigo mismo y ciertos prejuicios que suponen evidente que el sujeto rija la sucesión temporal y sus accidentes, se ponen en duda.

1. El caso de *Cinco* es paradigmático: el complejo sistema de transferencias del acto narrativo hace que la voz pase de la primera persona de un diario íntimo a la primera persona de quien encontró el documento, a la primera persona del diarista en su infancia, etcétera, sin que esos cambios impliquen una diferenciación de los sujetos. Asimismo, en *Los incompletos* se ponen a prueba de modo potente las convenciones sobre el narrador cuando el relato despliega una historia contada de modo omnisciente por un personaje que no presencia nada de lo que cuenta; y así, cada novela del autor pone en escena un modo de perturbar la figura del narrador en tanto conciencia emisora de saberes.

Es interesante que en “La voz narrativa”, Blanchot comience por pensar la cuestión de los límites para aproximarse a la noción central del ensayo. El límite de la vida (lo que hace a la vida finita y todo lo que de inefable tiene el traspaso de esa frontera última) se vería subvertido por el lenguaje al atraer, desde la pura exterioridad, un *sentido* que lo modifica todo: el límite deja de ser lo que marca el absoluto impersonal que restringe la vida y el sentido, es decir, la muerte y, desplazado hacia su interior (sin dejar por eso de hacer emerger, en ese adentro, la pura exterioridad que él es), produce una experiencia inaudita, la de los límites:

¿Acaso no sería la distancia misma que el lenguaje recibe de su propia falta como su límite, distancia ciertamente toda ella exterior, que, sin embargo, lo habita y en cierta forma lo constituye, distancia infinita que hace que mantenerse en el lenguaje sea siempre estar ya afuera, y de tal índole que, si fuera posible acogerla, “relatarla” en el sentido que le es propio, entonces sería posible hablar del límite, es decir, conducir hasta el habla una experiencia de los límites y la experiencia-límite? (Blanchot, 1999: 488).

Una vez que el lenguaje literario deja de asumirse como herramienta de representación de un mundo unívoco, previo a la emergencia del relato, aparece como lo que posibilita la subversión afirmativa que desplaza al límite de su carácter de cesura hacia la posibilidad de devenir experiencia: “La vida se dice que es limitada. El límite no desaparece sino que recibe del lenguaje el sentido, quizá sin límites, que él pretende limitar: el sentido del límite, al afirmarla, contradice la limitación del sentido o por lo menos la desplaza [...]” (487). Al instaurar al interior de la vida el sentido de la distancia puramente exterior que es su límite, el lenguaje literario enrarece, pues, las distinciones entre escritura y mundo y, así también, los acuerdos previos de la entidad portadora del habla. En este sentido, la posición ubicua de la voz narrativa no conllevaría en ningún caso una soberanía o perspectiva privilegiada sobre los acontecimientos, sino que, más bien, pondría de manifiesto el carácter ambiguo del acto de narrar, su calidad *excesiva* con respecto a la equivalencia prejuiciosa entre contar y “tener conciencia, proyectar, desvelar, velar desvelando” (492).

En *Boca de lobo* el personaje que narra actualiza en sí mismo las potencias de ambigüación que corresponden a la voz narrativa. Anclado en una primera persona más bien confesional y descriptiva de saberes propios (el mayor ejemplo de esto serían sus constantes reflexiones sobre los libros que ha leído y cómo estos se relacionan con tal o cual experiencia junto a Delia u observación de los obreros, y el modo en que estas reflexiones lo ponen a distancia del mundo al que busca acercarse), la narración sin embargo hace evidente, desde el inicio mismo, una cierta disposición a ubicarse y figurar el intersticio –el límite– como lugar privilegiado desde donde se desarrolla la novela. El deseo exacerbado del narrador por acceder a un mundo que le es ajeno, el de los obreros, pone en acto un movimiento hacia las fronteras de la propia subjetividad, de modo que su relato deviene una tentativa por darle sentido a lo que resulta inaprehensible por ser radicalmente foráneo y, asimismo, el recuento de las modulaciones de la experiencia cuando ella se juega enteramente alrededor de ese límite<sup>2</sup>. El relato se mantiene en esa especie de umbral, el que divide lo propio y lo ajeno, el adentro y el afuera, exasperando las posibilidades de la observación concentrada, hasta que, finalmente, la línea divisoria se traspasa de modo violento: con la violación y abandono de Delia, la niña obrera de quien el narrador se enamora y que le brinda un punto desde el cual asomarse al mundo proletario que lo fascina, el sentido que el lenguaje otorga al límite se clausura y no queda sino el vacío de sentido, la boca de lobo como final abrupto y violento de toda tentativa de aproximación al otro (y a lo otro), como traspaso definitivo del límite del sentido.

2. En este sentido tomo distancia de la lectura que Diamela Eltit hizo de *Boca de lobo*, según la cual existe en la novela una voz totalitaria del narrador que, similar a Drácula, “bebe” a Delia, “sorbe su mundo, sus códigos, sus rituales” (2000: 173), se alimenta del mundo obrero con la fuerza avasalladora de una voz omnisciente que acapara todos los ángulos de la narración, copándola absolutamente: “Quiero enfatizar que el narrador de la novela *Boca de lobo* se apropia íntegramente del espacio textual” (172). En mi lectura, es imprescindible matizar el papel ciertamente pasivo que este análisis le atribuye al personaje de Delia, pues si bien es cierto que el punto de vista del narrador es lo único que posibilita cualquier acercamiento a Delia y a su mundo y que la violencia ejercida sobre ella es categórica y concluye la relación, también es evidente que ese deseo totalizante y apropiador (que encontrará su culminación en la violación de la niña obrera), se ve impugnado radicalmente por la potencia del silencio apenas interrumpido de Delia, por la desestabilización que su forma de ser y su presencia operan sobre la voz autoritaria del narrador. La contigüidad del narrador con la niña no implicaría una cercanía de dos unidades de sentido constituidas en sí mismas sino que, por el contrario, figura un momento de simbiosis o, más precisamente, de indeterminación que redistribuye los saberes y los afectos del narrador y sin el cual el relato no existiría: “Había un ideal, que nunca debimos aclarar pero en el que siempre pensamos; el ideal dictaba que era necesario disolverse, abolir lo propio de cada uno y convertirnos los dos en otra cosa, indiscernible para los demás evidente para nosotros” (Chejfec, 2000a: 141). No se trataría, entonces, en mi lectura, de una ficción de clases que narra en clave alegórica la invasión y colonización de un mundo y un personaje pasivos, mero compendio de significados históricamente fijados, por parte de un ente vacío necesitado de robar identidad, sino de la figuración de las posibilidades de extrañamiento y desvío que con esos materiales y a partir de ese esquema primero, pueden llevar hacia formas más ambiguas de generación de relato.

## Delia

Esta vacilación constante alrededor de ciertos espacios liminares (tanto simbólicos como geográficos) caracteriza de modo categórico el desarrollo narrativo de *Boca de lobo*, representa una de sus preocupaciones fundamentales y se manifiesta principalmente en tres núcleos narrativos de la novela: Delia, la geografía y los objetos y su circulación. Empezaré por la figura de Delia, la niña obrera en torno a cuyo recuerdo el narrador despliega sus vacilaciones reflexivas y su esfuerzo por recordar, pues se trata del territorio de imprecisiones por excelencia en la novela, el espacio ambiguo de lo que no ha terminado de conformarse, de lo que se obstina en un momento puramente liminar, cuyo signo inequívoco es la contigüidad de estados disímiles. Ni niña ni mujer, ni presente ni ausente, siempre levemente desfasada, Delia funciona en la narración como el espacio privilegiado de lo que está a punto de ocurrir y no ocurre, o habrá siempre ya ocurrido:

A veces el recuerdo de Delia me llega como si perteneciera al sueño. No al mundo de lo soñado, que no conocemos, sino a esa parte de la realidad pocas veces alcanzada, donde está a punto de suceder lo que finalmente no ocurre [...]. Muchas veces pienso en Delia como alguien, algo que se alejó cuando estaba a punto de tomar otra forma, una cosa en camino de ser otra. Y por ello lo que digo, o los recuerdos en general, no tienen que ver con la nostalgia sino con el misterio. Porque el resultado que siempre obtengo es algo indiferente, impreciso, la memoria más o menos certera –los hechos, la interminable serie de actos y circunstancias–, pero borrosa en cuanto al sentido verdadero de las cosas (Chejfec, 2000a: 82).

Delia concentra en sí esa condición indefinible que la novela figura; se trata de un ente cuyo *enigma* se cifra más allá de cualquier voluntad de ocultamiento o de cualquier secreto a develar: ese centro de gravedad que atrae con fuerza al narrador, no tiene que ver tanto con el contenido de una supuesta disposición o naturaleza proletaria constantemente enunciada (lo que haría del interés del narrador algo meramente etnográfico) como con la afirmación, en Delia y por extensión en los obreros, de lo ambiguo como modo de ser, o de eso inquietante y desfasado que subyace a la superficie de lugares comunes y rutinas mecanizadas del mundo obrero en general y de Delia de modo intensificado. Es decir que en *Boca de lobo*, más allá de las alegorías entre la materia y los sujetos en sus respectivos procesos de alienación y mercantilización por parte de un sistema mecanizado al extremo, lo que se singulariza es un cierto modo de ser refractario a la identidad. Tal como puede verse en otra novela del autor, *El aire*, de 1992, este relato, más que hacer una descripción de identidades o de personajes tipo, busca figurar un estado parecido al destello en tanto emergencia efímera de algo cuya manifestación depende tanto de su presencia como de su desaparición, que se muestra ocultándose, como si cualquier estado previo y posterior hubiera sido exiliado de la narración para otorgar entidad a lo que está en constante gesto de sustraerse<sup>3</sup>. De ahí que la presencia de Delia y la compañía que le da al narrador esté siempre escamoteada por un sustrato negativo, una inclinación hacia el desfase, un descentramiento continuo con respecto a las certezas más básicas:

Delia era una persona que iba hacia atrás. Para ella el tiempo no avanzaba, y si evidentemente tampoco retrocedía era claro que ocupaba dimensiones contiguas, donde la progresión o el retroceso, incluso la lentitud o la aceleración, estaban abolidas como posibilidades prácticas. Ese ‘ir hacia atrás’ significaba que siempre ocupaba el momento previo, muy raramente el actual. No era posible el alcance ni la diferencia [...] (83).

Este carácter impreciso de Delia es visible de modo casi ejemplificador en su condición paradójica de obrera-niña, pero no se agota ahí o, más bien, parte de ahí

3. De ahí, podría pensarse, la inclinación de Delia hacia el silencio. Si, tal como lo nota Maximiliano Sánchez (2012), el lenguaje obrero se opone por completo a la palabra escrita, no sería en todo caso, como indica Sánchez, por una tendencia a la oralidad (la voz de Delia fluctúa siempre entre el susurro y el silencio), sino por la impugnación del discurso en su condición de instrumento de comunicación de universales. Sigo a Blanchot en esta concepción del silencio para relacionarlo con la naturaleza de Delia: “El lenguaje sería el principio por excelencia de la comunicación, en el caso de que fuésemos exclusivamente seres lógicos. Pero ni el mismo Descartes se atrevió a afirmar que todo es pensamiento, contentándose con dejar entrever que todo pensamiento es lenguaje. Realmente, el silencio existe: ‘no es ni la muerte ni la palabra’, existe algo que no es ni la indiferencia ni el discurso, y este algo, no transmisible por el lenguaje, es suficiente para sembrar la duda acerca de su capacidad de cumplir correctamente su misión” (1977: 101).

para generar una serie de mínimas ramificaciones de sentido alrededor de ese núcleo simbólico. La narración pone en acto constantemente este modo de ser como la potencia que presiona el desarrollo de la novela. Un poco en contraste (y esto no es menor) con ciertas digresiones generalizantes del narrador, que insiste en explicar en última instancia todos los rasgos de Delia en su condición de obrera<sup>4</sup> y, a la vez, resumir la condición obrera en una especie de abstracción inmóvil, casi ontológica, ligada a la mercancía que ayuda a producir y a su circulación despersonalizada, la narración aparece presionada por la constitución dubitativa y lábil tanto de Delia como del mundo al que pertenece, de modo que al sintagma “mundo obrero”, fuertemente connotado, el relato agrega unos rasgos, unos modos de ser, esencialmente *excesivos* con respecto a las definiciones más bien alegóricas del narrador. En este sentido, considero importante volver a remarcar algunas reflexiones de Blanchot sobre la voz narrativa para poner de relieve que mi lectura no pretende pasar por alto cualquier búsqueda (política, antropológica o de otra índole) que la narración pueda proponerse, sino matizar los significados de esa búsqueda con el cedazo del régimen literario. Quiero decir que, en atención al modo en que el universo representativo de Chejfec se ha venido desarrollando desde sus principios, creo conveniente tener en cuenta que el otro, y el mundo en general, en *Boca de lobo*, es siempre territorio de extrañeza antes que de certezas; el espacio del despliegue de las posibilidades de ambigüación y descomposición obstinada de toda Unidad antes que de explicitación o confirmación de sentidos estáticos. ¿Cómo se configura, en este universo teórico, el otro?

Lo otro habla. Pero cuando lo otro habla, nadie habla, pues lo otro, que hay que tener la precaución de no honrarlo con una mayúscula que lo fijaría en un sustantivo de majestad, como si tuviera alguna presencia substancial, acaso única, no es precisamente nunca solamente lo otro, es más bien ni uno ni otro, y el neutro que lo marca lo retira de ambos, así como de la unidad, estableciéndolo siempre fuera del término, del acto o del sujeto donde pretende ofrecerse. La voz narrativa (no digo narradora) saca de ahí su afonía. Voz que no tiene sitio en la obra, pero que tampoco la domina con la vista, distando mucho de caer de algún cielo bajo la garantía de una Trascendencia superior [...] (Blanchot, 1999: 495).

Así, en el personaje de Delia aparece el cuestionamiento, como ocurría también con Barroso en *El aire*, sobre el sentido de la representación en la medida en que escenifica en todo momento una discordancia entre los objetos y sus contornos, entre el presente y las acciones que se llevan a cabo en él, entre la geografía y los cambios que se producen en ella, como si se descompusieran las garantías de lo visible en su relación con el saber y la experiencia. El suceder de los acontecimientos narrativos no está esencialmente ligado a unos ciertos personajes que harían avanzar el relato sino que parece conformarse más bien por la sucesión de efectos desprendidos de sus causas; la ausencia constitutiva de Delia como efecto puro, la imprecisión de la geografía que los personajes recorren, la calidad equívoca del amor que describe el narrador entre él y Delia, el modo que tienen las cosas, en la novela, de desligarse de su propia materialidad para derivar sus significados en su circulación azarosa, son lo que posibilita el avance del relato.

## La geografía

Delia se presenta como un ente impreciso, que habita un tiempo que no se corresponde exactamente con el presente: “Esa forma sutil de ocupar un leve después, para decirlo de alguna manera, o un leve antes, una especie de ‘apenas’ cronológico” (Chejfec, 2000a: 89). Podría decirse, asimismo, que una cualidad similar, y relacionada con el personaje de Delia, es reconocible en la geografía que *Boca de lobo* figura. Tanto

4. “Como obrera, asumía frente a los objetos un papel subalterno y esencial a la vez. De la mercancía provenía su identidad, la determinaba como obrera; pero a la vez, esa misma mercancía se apropiaba de ella, tenía el efecto de alejarla hacia una distancia insalvable, como si perteneciera a un mundo diferente.” (Chejfec, 2000a: 15). Maximiliano Sánchez (2012) ha explicitado los ecos marxistas presentes en *Boca de lobo*, sobre todo en esta ontologización del obrero a partir de su clase social y su trabajo, y en la alienación que es consecuencia de su labor fragmentada, enajenada del producto final.



por la extrañeza con la que el relato plasma los lugares recorridos por los personajes como por las reflexiones del narrador en relación con los espacios, las consideraciones antes expuestas sobre la preocupación de la novela por una cierta idea de experiencia de los límites parecen acentuarse.

Como ocurre en toda la obra de Chejfec, los espacios poseen una relevancia singular en *Boca de lobo* en la medida en que gatillan y complementan sus preocupaciones fundamentales. Así, aquella constitución ambigua que he procurado describir puede verse trazada en primera instancia en los espacios que la novela representa como escenario de los recorridos y encuentros amorosos de los personajes, de las reflexiones del narrador y de la articulación de los saberes heterogéneos del mundo obrero al que el protagonista quiere acercarse. De la contigüidad entre la geografía y los personajes, del modo en que esa relación se establece y se desarrolla, emerge también una serie de consecuencias para la narración que se cifra sobre todo en la textura imprecisa o desfasada del relato, su forma de poner en suspenso las morales de la representación (incluso cuando de lo que se habla es del mundo proletario y de los obreros como cuerpo social y simbólico más o menos homogéneo) en beneficio de una *imagen* del mundo previa a la cristalización de las identidades.

La geografía en *Boca de lobo* está atravesada por rasgos heterogéneos que recuerdan tanto a la ciudad como al campo, solo que en un tiempo que no coincide consigo mismo. Los espacios de la novela oscilan entre lo urbano y lo rural una vez que ambas categorías han perdido las características que los conformarían como cúmulos simbólicos de saberes, prácticas e imaginarios. Se trata de enormes planicies desoladas en las que resulta imposible identificar nada que no remita a la ruina pero, en la gestualidad negativa que la novela hace proliferar, la ruina también pierde su calidad de indicio, revierte hacia sí misma para exiliar un pasado posible que explique o ilumine su presencia y su materialidad:

[...] las cosas se combinaban para que todo fuera un conjunto de desechos, pero al fin de cuentas restos de nada. Uno era capaz de rastrear el recorrido de una señal trunca, como por ejemplo aquellos parterres fósiles en el “jardín” de la amiga de Delia, en realidad unos montículos que apenas se elevaban sobre el nivel del terreno olvidado; esa marca estaba allí como prueba de una voluntad dirigida hacia algo, pero ya no destacaba la mano que la había construido sino el olvido en el que había quedado abandonada. A eso me refería cuando puse restos de nada, a mantos superpuestos de inacción y desamparo. Este desamparo era visible aunque, disimulado por la acción neutra del tiempo, difícilmente, podía tomarse como señal (2000a: 107).

La pobreza de los parajes de la novela oscila entre la desolación del campo y el hacinamiento de las villas miseria; entre esos dos polos fuertemente connotados la narración genera un territorio renuente a las identificaciones que funciona como paisaje idóneo para las largas caminatas de los personajes y para el retrato despojado que la novela construye de un mundo obrero inquietante, que rebasa sus propios lugares comunes y se figura como territorio inestable y refractario a las significaciones, espacio liminar que no termina de condensar un imaginario aprehensible, en el que las dicotomías de lo rural y lo urbano, el adentro y el afuera, lo propio y lo comunitario se descomponen hasta sus mínimos fragmentos, de modo que cualquier cuerpo orgánico termina siendo algo más que el conjunto de sus partes<sup>5</sup>. Es en el límite entre los polos de cada dicotomía impugnada por la novela que la narración se desarrolla, figurando, también desde lo espacial, una resistencia a las identificaciones fijas.

Los espacios liminares, entonces, tienen un papel fundamental en la novela: aquello que divide dos espacios o ambientes pasa a ser territorio de nuevas posibilidades de la mirada y de la experiencia del espacio:

5. Sarlo ha identificado la importancia del espacio en la obra de Chejfec en términos que abarcarían una hipótesis sobre su *ars poética*: “Dije antes que un escritor se reconocía en la frase. Agregaría ahora que la literatura de Chejfec se define también por el espacio que representa. Los espacios descriptos por Chejfec son hipótesis” (2007: 396). La justeza de esta afirmación tendrá una importancia especial en este trabajo, especialmente cuando busque ligar la representación del espacio con cierta idea de pensamiento en la obra de Chejfec.

Como se sabe, el paisaje nunca tiene una sola voz, más allá del hecho de que las miradas difícilmente son iguales. La ventana del rancho invitaba a mirar hacia afuera, era el elemento que tornaba la casa verdadera. El adentro pertenecía a una dimensión, el exterior a otra. La ventana entre ambas, con su aspecto precario ponía de manifiesto la incertidumbre general (2000a: 44).

Es en el espacio intersticial que divide los grandes bloques de significación donde la narración se detiene para hacer proliferar los excesos de sentido que minan los saberes culturales y sociales que harían de esta una vuelta a la estética de la ficción proletaria<sup>6</sup>. Mientras Delia y el narrador están juntos, todo paisaje recorrido es espacio liminar, indefinible, siempre *entre*: los paisajes ni urbanos ni rurales, las casas precarias que ponen de manifiesto, con su presencia, la hostilidad de la intemperie, el patio ralo de los obreros, entre la fábrica y su afuera, que es el espacio idóneo de observación para el protagonista, escenifican los modos que tiene la novela para figurar geográficamente la liminalidad. Al enfatizar la importancia de los espacios liminares como generadores de sentido y como agentes desestabilizadores de categorías más fácilmente apropiables por el discurso (campo, ciudad), los materiales narrativos de *Boca de lobo* torsionan sus funciones tradicionalmente asignadas para elaborar el relato de una experiencia límite, la de la cercanía con lo extraño, la del olvido como condición del relato y como medida de posibilidad de toda rememoración.

Este modo obstinado de representar la contigüidad, sin embargo, sufre una mutación cualitativa una vez que Delia desaparece. *Boca de lobo* es el relato de una rememoración y, al mismo tiempo (y en consecuencia), la puesta en palabras de un olvido: el modo en que esta interacción paradójica ocurre en la narración está determinado por el espacio. La novela inicia años después de la desaparición de Delia y a partir del regreso del protagonista a espacios que les fueron comunes y que presentan una resistencia nueva a sus recorridos. La evocación de lo que fue su relación con Delia y con el mundo obrero, entonces, tiene como condición de posibilidad el retorno a paisajes del pasado; pero ese retorno no es transparente ni supone la recuperación orgánica del pasado sentimental. Hay un desfase entre la topografía afectiva trazada por los personajes en sus largos recorridos nocturnos y los espacios desarticulados que se transitan a solas con el afán de recordar; en esos desajustes mínimos, de trabajosa exégesis para el narrador, se manifiesta el olvido como presencia esquiva que mina las posibilidades representativas de la memoria<sup>7</sup>. Por eso, las primeras líneas de *Boca de lobo* plasman una relación conflictiva entre espacio y memoria, en la que se adivina un fondo inmutable que sin embargo existe por fuera de cualquier conciencia. Ese fondo, se verá en el desarrollo de la novela, está constituido por el olvido en tanto condición de existencia de la memoria, fondo de acontecimientos que sobreviven a los sujetos ya que ocurren por fuera de la conciencia:

Siempre me ha inquietado que la geografía no cambie pese al tiempo, pese a nuestros cambios y a los cambios que se producen en ella. Conservamos algo inmaterial, equivalente a lo que conserva la geografía, también inmaterial. Y sin embargo, aunque no cambie, la geografía es la medida de los cambios. Tal como ocurre con la temperatura de los cuerpos: mantienen un resto de calor previo, ese resto les permite seguir siendo ellos mismos, pero a la vez el cambio es la medida de la diferencia. Los cuerpos son y no son; son menos y más a la vez. Con la geografía sucede algo similar, quiero decir que es indócil (2000a: 7).

El espacio es entonces, al mismo tiempo, la medida de los cambios y lo que permanece siempre igual. El estatuto impreciso de la geografía de *Boca de lobo* prefigura la calidad del recuerdo y sus posibilidades de ser narrado, ya que corresponde enteramente al tiempo compartido con Delia. Es decir que la ambigüedad de los espacios y de la experiencia dura mientras dura la relación de los personajes; una vez que la boca de

6. Ya Berg ha encerrado entre signos de interrogación el sintagma "ficción proletaria" al hablar de *Boca de lobo*. Si bien para él esta novela podría tratarse de una "refiguración de la novela fabril y [...] un esbozo antropológico del sujeto proletario y obrero" (2003: 100), no deja de precisar que esa operación se lleva a cabo sobre la base de la desaparición de la categoría de sujeto como motor social.

7. De acuerdo con Maurice Blanchot, la voz narrativa, en la medida en que destituye al "yo" narrador en tanto conciencia transparente, opera sobre los "portadores del habla" una imposibilidad de identificación consigo mismos que hace que aquello que les sucede solo pueda ser recobrado a condición de un olvido de sí; este olvido, más allá del contenido de lo olvidado, es el relato: "Ciertamente, esto no significa que el relato relate necesariamente un acontecimiento olvidado o aquel acontecimiento del olvido bajo cuya dependencia existencias y sociedades, separadas de lo que son —alienadas se dice también—, se agitan como en el sueño para tratar de volver a aprehenderse. El olvido, independientemente de su contenido, es el relato, de modo que contar es experimentar ese olvido que, ante todo, precede, funda y arruina toda memoria" (1999: 494).

lobo ha tragado a Delia y al hijo, la situación del narrador muta radicalmente: deja de habitar los límites para ubicarse en un afuera sin fisuras, donde no llega la influencia fascinante de la fábrica ni la presencia esquiva de la niña obrera. Para el narrador, la compañía de Delia implicaba una cierta forma de la experiencia del espacio operada por su forma de habitarlo y recorrerlo:

Antes mencioné su manera de pisar, la forma como apoyaba el pie sobre el pavimento al bajar del colectivo. Ahora voy a decir cómo era esa forma: era la de quien vive atravesando umbrales. Estribos de colectivos, portones de fábricas, lajas de jardines, cercas de terrenos, umbrales de casas, bordes de caminos (18).

Una vez perdida esa cercanía, que le permitía aproximarse a la ambigüedad de un mundo totalmente extraño y enigmático, en el que predominaba una abolición de los contrastes que enrarecía las categorías territoriales, la experiencia y la mirada dejan de habitar los umbrales para posicionarse desde una estricta exterioridad:

Ese trabajo de siglos que representa cualquier parte de la ciudad, aunque sea reciente, para nosotros no existía. Los contrastes se anulaban, caminábamos y percibíamos un aire a campamento recién levantado con apuro a empresa incompleta, recién instalada o a punto de abandonarse, algo pacífico, campestre e indefinido que sin embargo parecía más duradero que la tierra (9).

Si en compañía de Delia la figura de la ventana era el lugar de una problematización de la dicotomía adentro / afuera, que agregaba, como un exceso no cuantificable, incertidumbre al paisaje y resignificaba el interior de la casa de la amiga, otorgándole *verdad*, tras su desaparición pasa a ser el punto desde el cual se puede ver solo la noche cerrada como bloque macizo sin fisuras:

La ventana del rancho invitaba a mirar hacia afuera, era el elemento que tornaba la casa verdadera. El adentro pertenecía a una dimensión, el exterior a otra. La ventana entre ambas, con su aspecto precario ponía de manifiesto la incertidumbre general (44).

El presente desde el cual se recuerda y relata muestra una diferencia ostensible con respecto al pasado relatado en la medida en que figura un tiempo detenido, ajeno a la indeterminación que hacía de los encuentros con Delia un territorio heterogéneo de posibilidades para la experiencia:

Ahora es de noche. Hasta hace unos momentos estuve sentado sobre la cama sin pensar en nada en particular, mirando el piso. Ya empezaba a percibir ese tiempo de espera que confluye en la mitad de la noche, hecho de sueño y de ruidos ahogados, cuando algo parecido a una señal me llevó a levantarme y llegar hasta la ventana. Allí vi el silencio antes que lo negro: en el aire flotaba un rumor falso, una resonancia vacía que no provenía de ningún sitio en particular, sino de la noche cerrada como un bloque (76).

Delia, en tanto “sostén del mundo” (155), representa para el narrador un epicentro que emana vida y da cuerpo al mundo entero. La simultaneidad entre la descripción de la niña obrera como núcleo impasible de cuya existencia depende todo lo demás y su figuración como ente esencialmente dubitativo, liminar, ajeno a las afirmaciones y proclive a manifestarse mejor en su propia ausencia que en su intervención directa sobre el mundo, es lo que sostiene el recuerdo del protagonista y su posibilidad de narrarlo. Delia otorgaba a la realidad (y es esto lo que parecía buscar obsesivamente el narrador: una porción de realidad) una “sobredosis de existencia” a costa de una proporcional disolución propia:



Tendía la mirada hacia un grupo de árboles y, mudos hasta ese momento, esos árboles adquirirían vida y se recortaban sobre el paisaje; pero a medida que se hacían más visibles era Delia la que se borraba. Lo mismo ocurría con las piedras, con los animales que encontrábamos de cuando en cuando y con el resto de las cosas. Ella tenía una capacidad especial para repartir una sobredosis de existencia; no un exceso temporal de vida, sino una presencia real más enfática. Y esa cualidad, por un previsible mecanismo de compensación, tendía a ausentarla, diluirla y hacerla casi transparente [...] (75).

Entonces una vez desaparecida ella de cualquier horizonte, la palpitación que el protagonista creía ver en todo gracias a su presencia se diluye y la experimentación extrañada del mundo obrero y del amor de Delia se clausura. El límite deja así de ser un lugar que se habita y el espacio de una interrogación de todas las categorías para volver a su función primaria, la de mantener a distancia campos heterogéneos.

El estado (quizá sería más preciso hablar de *momento*) ambiguo en el que el personaje de Delia y el universo entero de la novela parecen moverse sin buscar ni encontrar una culminación más aprehensible, es, pues, la forma que la novela figura también para sí misma hasta que, por medio de la violencia, se pone fin a esa indeterminación: “Ella era un ser indeciso, en gran medida insustancial, frente al cual yo precisaba definir su identidad” (111). La fijación de la identidad en *Boca de lobo* implica tanto la cosificación de Delia (su desambiguación deriva en la transformación de su cuerpo en algo refractario a su materialidad: alienado de sí mismo, ya no funciona más como territorio impreciso de saberes y afectos, sino como objeto a someter y del cual apropiarse) como el fin de la vacilación y la clausura del sentido del límite en tanto experimentación de lo radicalmente extraño. La ambigüedad constitutiva de Delia deviene de modo brutal en objeto identificado y apropiado: “No era un deseo de posesión, sino más que eso: una urgencia por alcanzar la conquista arrollando, destruyendo, aniquilando. Sentí que Delia tenía algo que ya me pertenecía, y que si no se lo arrancaba a como diera lugar nunca lo habría de obtener” (106).

El relato –rememoración de una experiencia de los límites ya clausurada– inicia años después del abandono de la niña proletaria y de su hijo por nacer, cuando, diríamos, el movimiento de aproximación y alejamiento, el rodeo alrededor de esos espacios desolados en compañía de Delia y la proximidad con lo extraño que le proporcionaba al narrador, ha cesado completamente. Emerge entonces en la narración el sentido final de la figura de la boca de lobo como clausura definitiva, como lo que engulle significados y potencias para aplanarlo todo y devolver al límite a su lugar puramente exterior con respecto a la experiencia. Tras la violación de Delia, la noticia de su embarazo y el abandono por parte del narrador, el fin de toda observación y experimentación de eso radicalmente ajeno que es para el narrador el mundo proletario y sus secretos mecanismos y fuerzas, el fin de la aproximación hacia la imagen enigmática de la fábrica y sus operarios y de Delia como compendio de toda ambigüedad, tiene la contundencia de la boca de lobo como interrupción abrupta sin matices: “En los últimos tiempos veía a Delia esperarme apoyada contra lo que tuviera más a la mano, poste, árbol, cerca o tapia; hasta que un día, en un reflujo de la vergüenza, advertí que ya no aparecía en mi camino. Ella y el hijo habían entrado en la boca del lobo” (198).

## Los objetos: desechos, calcos, fotografías

El tercer núcleo alrededor del cual, en mi lectura, *Boca de lobo* hace proliferar los interrogantes sobre el límite como espacio privilegiado para el desarrollo de la narración, está constituido por los objetos, su materialidad y su circulación. La preocupación explícita de la novela por la condición de la mercancía y su relación con los obreros como agentes

8. Beatriz Sarlo encontró en *Boca de lobo* dos hipótesis distintas: una teórica y otra utópica. La teórica giraría alrededor de la noción de alienación desde la concepción marxista del trabajo fabril en el capitalismo como un agente de enajenación del trabajador con respecto al producto de cuya fabricación es parte. La utópica tendría que ver con el sistema de préstamos y donaciones que los obreros y obreras ponen en marcha para ayudar en las necesidades del que lo necesite, salvando de este modo una dimensión ética del yo que parece totalmente obturada por la distancia con respecto a sí mismos que las máquinas de la fábrica producen en los obreros. En el balance entre alienación y solidaridad, dice Sarlo, se juega la apuesta de *Boca de lobo* (2007: 398). Si bien podría decirse que es entre estos dos polos que buscaré examinar lo que ocurre con el estatuto de las cosas en la novela, tomaré distancia con respecto a la idea de horizonte utópico y me centraré más bien en la condición extrañada que la circulación incierta otorga a los objetos y en el *exceso de existencia* que esta circulación añade a la materia y a la narración, en relación con cierta noción de verdad.

9. Mucho menos guardaría relación alguna con las hipótesis de Stephen Buttes, que ve en *Boca de lobo* una "propuesta de geografía corográfica" capaz de captar "las influencias y las consecuencias (invisibles) del sistema económico" neoliberal (2012: 160). Para Buttes la novela figura una "ansiedad geográfica" (158) del narrador que nace de la discordancia entre los recorridos por el espacio guiados por el deseo y los que obedecen a lo que entienden como un mandato u obligación, el del sistema de préstamos, que en su lectura vendrían a figurar algo así como una muestra del sistema neoliberal en la medida en que representarían alguna suerte de libertad individual de intercambio y deuda.

10. "Creo que a través de los préstamos los obreros aumentaban el grado de consistencia de los objetos: la existencia material de las cosas, digamos 'a primera vista', y su función primaria adquirirían una relevancia inesperada, que a su vez se multiplicaba con la mayor circulación e intercambio: los objetos eran más y más útiles a medida que cambiaban de mano" (2000a: 126).

que posibilitan su existencia hace de la dicotomía propio / ajeno y sus variantes un espacio para la puesta en marcha de distintos mecanismos de descomposición de esa división fundamental para la teoría de la mercancía subyacente a la novela<sup>8</sup>.

La propiedad tiene un estatuto extrañado en el relato: los objetos incrementan su valor simbólico y, aun más, su *verdad* material, en la medida en circulan bajo las modalidades del préstamo y el desecho. Una prenda de vestir adquiere su aspecto más adecuado cuantas más personas la hayan usado; es en la materia convertida en basura esparcida sobre los descampados, y no mientras está siendo usada, que algo así como un sentido puede emerger de ella. En el caso de la pollera que una amiga le presta a Delia, es curioso que el objeto adquiriera su aspecto más adecuado al ser usado por quien no lo posee: se pone así de manifiesto el modo en que los objetos adquieren su mayor grado de verdad, justamente en la medida en que más ingente sea el azar de su recorrido:

Una prenda viajaba por varias personas y lugares, a veces puesta –en el caso de Delia de manera ideal– y a veces dentro de paquetes o bolsas, envuelta en papeles, doblada y enrollada en carteras o morrales. Un objeto flotante, a la intemperie, que con la circulación, al contrario de lo previsible, no se reducía, sino que adquiría más realce y notoriedad [...] (54).

Así, los objetos sometidos al singular sistema de uso comunitario que la novela figura existen por fuera del régimen que divide lo propio de lo ajeno como forma de regulación social y, como contraparte, incrementan su consistencia material al circular en este espacio de la imaginación proletaria entre lo propio y lo ajeno. El estatuto de lo material, entonces, al desprenderse de este modo anómalo de los mandatos de la propiedad, hace eclosionar nuevamente la forma de existencia privilegiada en la narración; en mi lectura, el sistema de préstamos descrito por la novela no prefigura una abolición, así sea futura, de la propiedad privada como modo de sobrellevar o vencer la escasez, alguna suerte de utopía comunitaria<sup>9</sup>. Se trataría más bien de otro pliegue del sistema representativo de la novela, que ilumina los sujetos y los objetos en el momento en que estos eclosionan por fuera de las cualidades que comúnmente les otorgan unidad: así como Delia se manifiesta con más potencia cuanto más evidente se hace su ausencia, los objetos toman cuerpo en espacios heterogéneos a su identidad como propiedad de alguien<sup>10</sup>.

Es en ese tránsito simbólico y material, en ese límite entre la tenencia y la circulación, que las cosas se resignifican para hacer emerger la noción de verdad como uno de los núcleos de sentido a los que la novela vuelve todo el tiempo. Si bien el narrador tiende a entender lo verdadero como aquello que se deriva del trabajo en la fábrica, es también cierto que su estatuto en *Boca de lobo* es complejo y renuente a identificaciones demasiado estrictas. Lo verdadero para los obreros, según el narrador, está directamente relacionado con el trabajo de la fábrica, y la vida fuera de eso carece de espesor, se torna ficticia; es por eso que cuando G, otro niño obrero, es despedido cuando la máquina que operaba es sacada de servicio su vida se torna esencialmente ficticia, a tal punto que es olvidado por sus compañeros de trabajo incluso antes de abandonar el recinto, como si la expulsión del ámbito laboral invisibilizara el cuerpo del obrero tornándolo irreal, no solo ante la mirada ajena sino ante sí mismo:

[...] como muchos otros, solo al lado de la máquina, participando e incidiendo en su manufactura, encontraba una delicada, pero profunda, justificación de su existencia. G no estaba en condiciones de recordar su primer día de trabajo en la fábrica, pero intuía que hasta ese momento la vida no había sido real; la recordaba como un tiempo de espera, una antesala. La vida antes de la fábrica era una ficción, pero no tanto por haberlo sido realmente sino por la forma como la recordaba. Y al contrario, ahora pertenecía al imperio de la verdad (146).

Ahora bien, esta primera caracterización de lo verdadero como lo que emana del trabajo fabril alienante, suerte de guiño al realismo social, no carece de notorios desvíos y reelaboraciones. A la luz del trabajo sobre los objetos y su condición en relación con la *verdad* como preocupación teórica de la novela, me detendré en tres elementos del relato para examinar el modo en que esta relación funciona y descompone la equivalencia demasiado explicitada entre verdad y trabajo fabril. El primero de ellos es la basura. Una vez que los objetos se han degradado y dejan de ser útiles, una vez que han dejado de ser propiedad, pasan al patrimonio incierto de los descampados en los que la narración les brinda un aliento suplementario: la contemplación de la basura, en *Boca de lobo*, resignifica el tiempo al desentrañar un pasado que sin embargo no guarda relación con sujetos específicos ni devela nada relevante, exiliando de este modo cualquier utilidad indicial que pudiera ofrecer. Es decir que el análisis de los desechos que llevan a cabo los hijos del obrero F y algunos personajes de la novela, si bien se ejecuta, según el narrador, como la prolongación invertida de “esa arcaica labor del mundo que consistía en adivinar el futuro desde un sistema de señales” (130), agota las posibilidades de encuentro de huellas particulares para centrarse en la mera remoción de la materia que opera una inocua, aunque insistente, redistribución de lo visible.

La contemplación de las cosas convertidas en desecho tiene como marca la tarea de “desentrañar el pasado” (130) mientras mina en el mismo movimiento las posibilidades de cualquier hallazgo; la basura, con su carga de significados que remite tanto al pasado (lo que esa basura fue antes) como al futuro (en tanto materia que a pesar de estar fuera del sistema de usos y valores sigue su curso de descomposición, transformación y existencia contaminante), hace prevalecer sobre todo un tiempo singular que se desprende de cualquier linealidad cronológica para inaugurar un tiempo liminar, que se detiene en su afirmación de la diferencia en tanto valor:

¿Era otra prueba de que el futuro había dejado de importar? Los pobladores quizá se rebelaban contra el tiempo lineal, “histórico”, que tanto los castigaba, optando por la alternativas que más tuvieran a mano. Así, los desperdicios, para muchos un tipo de materia terminada que ha llegado al final de su ciclo de utilidad, tomaban un poco más de aliento: no importaba el futuro o el pasado, mejor o peor; importaba que fuera distinto (130).

Los desechos transitan, entonces, en un circuito que linda entre la huella y la pura presencia, como si la carga de pasado y futuro que contienen se pusiera al servicio de esa existencia *distinta*, suplementaria, una especie de existencia lateral que presentiza formas menores de vida: en el modo de ser y de ocupar el mundo que tiene la basura bullen los gérmenes como mecanismos “a la espera de su oportunidad” (131). Pero la vida en germen de la basura no está a la espera de una reparación moral, reciclaje y regreso al circuito de usos sociales; la vida prolongada de la basura y su latencia tienen lugar en este límite de la materia entre la unidad y la descomposición. Aún no ha desaparecido del paisaje, su existencia de hecho lo modifica, y sin embargo los mecanismos de los que se vale para prolongarse en el mundo pasan por fuera de lo orgánico<sup>11</sup>: germen de vida en la materia informe, la basura da cuenta de una verdad sin denotación externa a sí misma, la de la materia despojada de los atributos que la hacen reconocible y que manifiesta su latencia en las miradas escrutadoras de los hijos de F, del narrador y de Delia. Y si otros materiales vuelven al ciclo de vida útil es en la medida en que ponen en práctica un radical olvido de su pasado para otorgar a aquello de lo que pasan a formar parte un particular brillo anacrónico. Los materiales que forman las casas precarias, por ejemplo, tienen un pasado abolido mientras son parte de ese conjunto orgánico; cuando ya no lo hagan, volverán a interpelar a quienes los observen, como el resto de la basura, sobre los caminos que han recorrido y las funciones que han cumplido<sup>12</sup>, pero no en la medida en que sean capaces de representar una historia inteligible

11. Alejandra Laera (2012) relaciona la basura en *Boca de lobo* y *El llamado de la especie* con el poema “Une charogne” de Charles Baudelaire (1857). Es interesante la conexión más allá del mero marco del concepto en la tradición literaria (Laera vincula directamente la basura con la carroña), porque el poema figura un germen vital en la carroña: no se trata de un objeto inmobilizado por el fin de la vida, sino que “Abría de una manera despreocupada y cínica/ Su vientre lleno de exhalaciones”, y “Hubiérase dicho que el cuerpo, / Inflado por un soplo indefinido / Vivía multiplicándose”. Las imágenes del poema son elocuentes si se las asocia a la vida de la basura que procuro describir en *Boca de lobo* porque figuran una forma de vida que continúa después del fin del ciclo vital, por fuera de la conciencia, abriendo incluso el cuerpo muerto para la nueva emergencia de la vida.

12. “El pasado de estos objetos quedaba olvidado para siempre; solo sería recuperado, previsiblemente, cuando dejaran de ser parte de la casa. Pero era un olvido ilusorio, porque únicamente de ese pasado emanaba su virtud para servir como vivienda” (2000a, 134).

sino en la capacidad que tienen de desorganizar el tiempo y el espacio mediante la actualización de tiempos heterogéneos: “Es así como los dos, pero no solamente nosotros, estábamos a merced de los signos contradictorios de las cosas, donde se mezclaba el pasado reciente con el antiguo, el futuro mediato con el cercano o inminente, el presente efímero y la duración más intolerable” (160).

Asimismo, los calcos de objetos en *Boca de lobo* exacerban la verdad material de las cosas hasta despojarlas de su funcionalidad (es decir aquello que, pensando en los términos del realismo clásico, les otorgaría sentido en el horizonte de representación del relato), por el puro énfasis del *documento* en tanto emblema del objeto que extrae sus cualidades materiales hasta llevar lo concreto a su versión más abstracta. La magnificación y aislamiento de las características materiales de las cosas y las superficies deriva en un desprendimiento del documento con respecto al objeto por la vía de la duplicación. El primer calco de la novela aparece cuando, al visitar la casa de la amiga de Delia para la devolución de una pollera prestada, el narrador ve por casualidad unos papeles en los que encuentra calcos del suelo, de la tierra, de las piedras. Estos calcos reproducen una porción anónima de espacio y sobreviven en tanto “documentos temporales, de corta vigencia teniendo en cuenta la duración del mundo. Pero con su sencillez, que se traducía en elocuencia, parecían eternizarse como símbolo o conjuro de algo que, si bien todavía no había sucedido, ya se manifestaba como prueba de lo que iba a ocurrir” (56).

Este es el modo en que se expresa el documento para conducir a cierta verdad: no la del indicio ni la del retrato de los usos y costumbres de un ámbito cualquiera como muestras de algún momento o ámbito específico, sino por su existencia enfática con respecto a las cosas: así como lo verdadero que cree encontrar el narrador en la condición proletaria de Delia se expresa siempre por el modo que tiene de ocultarse o desplazarse, por la manera en que ella le presta verdad a la geografía a costa de su propio desvanecimiento, así estos calcos dan cuenta de las cosas a la vez que las distorsionan, dejando de ellas únicamente el testimonio documental de su materialidad despojada del uso. En una casa marcada por la miseria y la escasez, donde se acumulan los trastos más disímiles y donde predomina la sensación de estar frente a una “muy débil escena, cansada y a punto de desfallecer”, un lugar apenas erigido que “carecía de pasado y de futuro” (37), el documento como índice de verdad es el calco del suelo de tierra, de las pequeñas piedras que sobresalen con el trazo del lápiz. Esos dibujos que aúnan lo más concreto y su inmediata abstracción son lo que el narrador elige para hablar de lo *verdadero* en una escena de pobreza proletaria.

El segundo calco narrado en la novela pone de manifiesto más explícitamente esta cuestión. Hay un mecanismo de control ejercido por la fábrica que consiste en obligar a los obreros a hacer calcos de los botones de sus uniformes y presentarlos una vez por semana con el fin de garantizar que todo esté en su sitio y, por tanto, que sobre la fábrica no se cierna ninguna “amenaza” (118). Esto, que parece casi una fábula moral sobre la enajenación de los obreros en la sociedad capitalista, como si ese mecanismo humillante de vigilancia y el control excesivo sobre cada mínimo objeto portado funcionara como alegoría de la alienación del proletario que no es dueño ni siquiera del más pequeño de los objetos que sin embargo usa “como una segunda piel” (36), tiene consecuencias conceptuales en el relato.

Tras escuchar de Delia el requerimiento de la fábrica, el narrador se pregunta sobre la naturaleza de estos calcos, los de la amiga de Delia y, en general, sobre las marcas que dejan las personas sobre el mundo. Los calcos concentrarían capacidad indicial y misterio, y su negación al mismo tiempo: pruebas solo de sí mismos y, sin embargo, evidencia del movimiento de una mano y de una presencia (así sean anónimas), representan “la pista de una facultad original y forzosa, un don instintivo” (118). Estas “pruebas o

documentos anónimos” (ídem) funcionan de modo opuesto al que lo hace la palabra escrita, la literatura, dice el narrador. A las “marcas de la experiencia” (119) que cada uno va dejando, huellas esencialmente anónimas, testimonio de sí mismas y vacías de saberes ulteriores, se opondrían las novelas en un “combate secreto y mutuamente ignorado” (ídem) en la medida en que cada una figura un tipo de énfasis que no puede convivir con el otro. La marca, en tanto documento, figura el énfasis de la materia, es radical en su modo de remitir a ella ya que no procura la reparación de un sentido que la justifique, sino que se limita a extraerla de su contexto y a presentarla en ese aislamiento desestabilizador de cualquier relato posible. Se opone así a la palabra escrita que, por su parte, cifra su existencia enfática en ser *versión* de lo real, repetición intervenida, convenientemente organizada: representativa: “Las marcas de la experiencia buscan borrar, o por lo menos diluir, el énfasis de la letra escrita; y ésta quiere evitar la redundancia de las marcas (por ello se presenta como versión)” (132)<sup>13</sup>.

Si se tiene en cuenta que el relato de los calcos de los botones empieza por el hallazgo de uno de esos botones entre las cosas que guarda de Delia, la escena parece indicar una explicitación del narrador sobre el sistema según el cual se rige su relato: una vez más, es en un espacio liminar (el que media entre el documento y la palabra escrita) donde se juega la posibilidad del relato; la descripción obstinada de estos y otros documentos como porciones brutas de lo real que conducen a una forma de la verdad<sup>14</sup> tiene su condición de posibilidad únicamente en el relato que arma el narrador (y que está marcado, además, por ser una larga escena de escritura que se explicita cada tanto en sus rituales y procesos<sup>15</sup>), escenificando así la eclosión de una efímera tregua en el llamado “combate secreto” entre marca y palabra y explicitando sus conflictos: “He leído muchas novelas donde lo que sucede no guarda relación con lo descripto; novelas que no organizan la realidad, sino al contrario, buscan que esta organice las palabras” (121).

El tercer elemento en el que, en mi lectura, se cifra la relación ambigua entre la verdad y las cosas en la novela son las fotografías. La primera ocasión en que aparece una, se trata de una escena de matices oníricos –frecuentes en las novelas de Chejfec, por otra parte–. En ella la amiga de Delia, sentada en el tren que la llevaba de su pueblo natal a la ciudad para buscar trabajo, está perdida en divagaciones estéticas acerca del paisaje del andén, la proyección de las sombras sobre el suelo y el aspecto ruinoso y solitario de la estación. Se le acerca entonces un hombre mayor que la mira fijamente y, tras preguntarle su nombre y sorprenderse al escuchar la respuesta, le muestra una fotografía de un rostro idéntico al suyo, aunque con un tono de piel ligeramente distinto. Luego la amiga de Delia introducirá un matiz nuevo: en realidad no se trataba de una foto sino de la foto de un cuadro, de un dibujo de enorme realismo. Este encuentro extraño de una persona con su propio *calco* genera en el relato una serie de reflexiones; por un lado, la aparición de lo desconocido en lo familiar y el “permanente retorno de lo igual” (Freud, 1992: 234) conducen en principio hacia el conocido efecto de lo siniestro y ominoso<sup>16</sup>: el encuentro produce en la amiga de Delia una “mueca de horror” (Chejfec, 2000a: 47), y en adelante no dejaría de “sumirla en una temerosa angustia” (48)<sup>17</sup>. Otras consecuencias relacionables con lo designado por Freud en su ensayo sobre lo siniestro son visibles en el personaje ante su doble: la fotografía se vuelve un amuleto, un objeto de consustanciación que se conserva como una prueba de verdad de algo que sin embargo perdura en un “fondo de confusión” (ídem); la amiga de Delia guardará con celo, casi supersticiosamente, su doble dibujado y fotografiado:

Desde entonces la amiga de Delia pasaría años contemplando su doble. Cuanto más guardaba la imagen entre sus ropas, más consustanciada con ella creía estar. Amuleto, clave, salvación. Incrustaba el retrato en el ángulo superior del espejo, se acercaba y con los ojos bien abiertos buscaba las diferencias. Ansiaba descubrir una

13. Para una lectura minuciosa de la oposición de las novelas que el narrador constantemente evoca a lo que sería la verdad de lo que ve en la vida proletaria, ver Alejandra Laera (2012).

14. Delia misma funciona como documento: su presencia anómala y su modo de ocupar el espacio aíslan los elementos que la circundan (especialmente los que pertenecen al universo semántico de la fábrica y el trabajo fabril) hasta generar una especie de desenfoque con respecto a todo lo que la rodea. (continúa en página 88)

15. “Entonces, cerrando los ojos, y mirando luego hacia delante para no ver otra cosa que matices borrosos y sombras en movimiento, me puse a escribir. Sin la vigilancia de la vista, la mano primero y la letra después, instrumento y resultado, parecían tener una vida más autónoma que de costumbre. Ponía una frase y la presentía inmediatamente deliberada, como sucede con el paisaje cuando acabamos de pasar. Por ellos e me ocurrió, en un momento en que describía los abrazos de Delia, urgidos como eran y también profundamente impotentes, se me ocurrió pensar que la libertad está siempre vinculada con la brevedad” (85).

16. La cuestión del doble con su implicación freudiana de lo *unheimliche* no es exclusiva de esta escena. Basta recordar la “primera historia de M” en *Los planetas*, en que dos niños juegan una broma a sus padres intercambiando sus rutinas y, ante la naturalidad con que los adultos reaccionan, como si dicho intercambio no fuera notorio para ellos, sus identidades flaquean y se convierten, poco a poco, en el otro. (continúa en página 88)

17. “Ahora encontrar algo nunca será encontrar lo nuevo. Pensaba que sería lo contrario: descubrir lo viejo, lo que siempre había estado y nunca había visto. Este sentimiento de unión y frustración era el vínculo que la hermanaba con la imagen” (53).



cosa imprevista, inadvertida hasta ese momento [...]. Pasó el tiempo, sin resultados, y se hacía con más frecuencia la misma pregunta, ¿cómo se puede encontrar lo insustancial? (52).

La pregunta que se hace la amiga de Delia parecería señalar en dirección a la dificultad de diferenciación entre sí misma y la fotografía en la medida en que la similitud de ambas imágenes (la suya en el espejo y la de la foto) parece obliterar todo lo que no remita al documento material de los rostros. Como los calcos, la relación entre ambos rostros de este modo, aislados de cualquier cuerpo o psiquis, excluye factores aledaños (lo “insustancial”) y los desplaza hacia una especie de abstracción en la que las facciones valen por sí mismas, como una suma de partes que no organizan un todo. Otra vez, cierta materialidad se extrae de su contexto para constituirse como documento en tanto referencia directa del objeto desligado de todo lo demás.

Por otra parte, el hecho de se trate de un dibujo y no de una fotografía produce una singular desconfianza en la amiga: adhiriendo al mito de que la naturaleza mecánica de la imagen fotográfica proporciona un valor documental sin mediaciones a todo cuanto muestra encuadrado, a la amiga de Delia le parece que el cuadro complica la ya dificultosa comprensión del fenómeno. Y entonces aparece nuevamente la relación compleja que la novela establece constantemente entre verdad, documento y palabra (o arte, creación artística): la “secuencia ignorada de mediaciones” (48) que implica un cuadro no invalida su cualidad documental sino que la conduce hacia una dirección distinta:

Porque si la prueba documental, como se dice, dependía de una pintura, no importaba tanto el modelo como la mano de quien le había dado forma. El dibujante, daba lo mismo que con acierto o error, parecía haber lanzado una profecía de paciente cumplimiento: ya sobrevendría el encuentro con el modelo, resultaban secundarios e tiempo y la distancia que debían sortearse (48).

Así, en ese complejo sistema según el cual se combinan premonición y azar, la amiga de Delia y su doble se brindarán realidad por contigüidad: la verdad de la imagen en tanto “profecía” se ve confirmada por su encuentro con el “modelo” y ella, la amiga de Delia, con el pasar del tiempo irá encontrando confirmación de sí misma en las largas sesiones de contemplación de la fotografía. En este régimen de intercambio lo que se pone en juego es, por un lado, nuevamente, lo que la novela entiende por verdad en tanto que documento (un realismo anómalo del calco en cualquier caso) y, por otro, la potencia de la contigüidad como cercanía extrema de dos elementos que encuentran, en esa proximidad, un punto de indeterminación en el que se posibilitan nuevas significaciones.

La segunda fotografía de la historia es un retrato del narrador y Delia en un descampado. La elección del escenario idóneo tiene que ver con una lógica realista: se busca la presencia de los elementos más representativos que de algún modo den cuenta de la presencia y la historia de la pareja, de modo que la cámara registre “la única verdad” (136):

Durante largos momentos nos habíamos dedicado a buscar la vista más ventajosa. Y habíamos encontrado la ideal, una extensión cuyo suave declive hablaba de silencio y abandono, un panorama propicio en su escasa, aunque para nosotros esencial, significación. Al fondo se distinguía el dibujo de una fábrica, un detalle que no podía dejar de estar, tan presente como estaba en la vida de Delia (ídem).

En contraste con esta disposición equilibrada y narrativa que se busca para la fotografía, aparece el resultado físico, el documento como evidencia de la presencia de

los personajes en ese momento, el testimonio, podría decirse, de la existencia bruta y sin mediaciones de la materia que, en la imagen, no es un compendio equilibrado de elementos cargados de significación que proveerían de lógica a un documento, sino la intrusión brutal de lo que es inenarrable, la luz que borra los rostros y silencia las connotaciones: “Imaginé esos cuadros –dice el narrador– en los que el pintor oculta el rostro con una pincelada burda y empastada, el trazo rápido que habla de una forma de silencio, en todo caso de omisión, de un apuro o de la propia impotencia de la imagen [...]” (138). Tras las siluetas borradas, al fondo, se ve con nitidez, aunque a escala pequeña, a un grupo de jóvenes contemplando con aplicación un cúmulo de basura. De este modo se impone, nuevamente, la indeterminación constitutiva de la basura contra el deseo de perdurar en un momento específico; contra esa “única verdad” que la fotografía debía registrar, el borramiento de los rostros y la emergencia de la materia sin relato.

### La fatal persistencia del mundo

Todo lo anterior parece apuntar hacia la figuración de las posibilidades de la continuación de un futuro (en el sentido de persistencia del acaecer de los acontecimientos) después de la desaparición de los sujetos. En el presente de la narración, Delia y el hijo ya han sido tragados por la boca de lobo; los espacios, en su paradójica combinación de cambio y permanencia, dan cuenta de los modos en que cierta vida continúa manifestándose en el paisaje aun después de la desaparición de quienes lo recorrieron y significaron, modificados por esas intervenciones pero de todos modos autónomos con respecto a ellas; y el narrador, que pervive como último testigo de un mundo (el del recuerdo) en ruinas, parece estar también en transición a la desaparición. Sin Delia, sin la justificación y la densidad material que Delia le proporcionaba, el protagonista parece persistir solo en la medida en que sus recuerdos sostienen aún su presencia en el mundo. El presente de la narración está vaciado, lo único que lo ocupa es el ejercicio de escritura de los recuerdos; por lo demás, hay incluso un desvanecimiento o segmentación físico que da cuenta de las consecuencias de la desaparición de Delia:

Aún no había abierto los ojos y, como siempre, ya tenía una insensatez de la que ocuparme: pensé que para Delia también sería de mañana; esto fue todo, no hubo mucho más. Una banalidad así era suficiente para crear un simulacro de rutina [...]. Ya para entonces no sabía nada de su suerte, y sin embargo era ella, su recuerdo, quien cada mañana me rescataba de mi completa indiferencia. Aquel día, entonces, salvado temporalmente de las aguas, porque también era cierto que enseguida me hundiría de nuevo hasta el final del día, como tenía previsto, entré en el baño, me detuve frente al espejo, y vi con sobresalto que mi rostro no estaba. La realidad se había desplazado sin que nada lo advirtiera (57).

Aparte de las formas de vida en germen que aparecieron ya en la basura, promesa de retorno de lo informe que pulula en el límite de lo orgánico y lo inorgánico, hay cierta figuración de la vida de la noche o de la tierra, del rumor que esas formas impersonales emiten, como si se tratara de los residuos perceptibles de una maquinaria independiente de los procesos subjetivos que, como la fábrica, reparte emanaciones vitales a los individuos pero a la vez trasciende, de modo que su influencia no distingue limitaciones de cuerpos y conciencias. Así, la novela escenifica también, como por fuera del drama que sostiene el relato, una promesa de continuación de la vida al modo en que, por ejemplo, la geografía perdura: sin reparaciones morales, fiel a un mandato sin garantes:

El mundo descansa, la noche se agita; el día se estremece, el mundo trabaja [...]. Y esta combinación de contrarios, lo general e impasible de la esfera celeste, con la

galaxia navegando rauda y extraviada, a todo motor, por el medio del universo, y la labor particular de la tierra, abriendo semillas y corrompiendo cuerpos, segura como el trabajo de una obsesión, es lo que a veces se llama el rumor, o palpitación, de la noche (76, 77).

Así como en *Los planetas* la “máquina que movía las olas era la misma que fabricaba las fotos y dirigía los planetas y la gente” (2008: 255), en esta novela aparece una fuerza de similar naturaleza: mientras el narrador se aferra al menor atisbo de rutina mediante fragmentos de recuerdos de su relación con Delia, el presente desde el que recuerda se muestra en proceso de despojamiento, como si a un escenario cuyas cualidades ya eran la desposesión y carencia se sumara una paulatina sustracción de elementos que tornan el paisaje cada vez más desolado. Hay una conciencia velada de destrucción, la geografía ya no se recorre sino que se observa, y lo que devuelve ya no es una indeterminación llena de posibilidad ni el documento como testimonio de la materia y el movimiento de la mano que la calca; lo que en la novela no es ocupado por el recuerdo y su escritura marca el presente con gestos que remiten a una vacuidad solo matizada por la ausencia de Delia como manifestación esquiva entre la aparición y el ocultamiento, su influencia sin énfasis “como una nube que cuando oculta el cielo deja en los cuerpos una fugaz memoria de ceniza” (2000a, 34). El recorrido entre la cama y la ventana que, de tan repetido, ya ha generado un surco en el suelo, es contraparte de las extensas caminatas por descampados y baldíos que el narrador emprendía con la niña obrera empujado por el deseo, y así, el presente se reduce a los movimientos más mínimos que buscan llenar el tiempo y hacerlo pasar:

Quería hundirme en la cama vencida, que la comba del colchón fuese un pozo sin fondo y que por el agujero de la cima, como la respiración de un volcán, saliera el humo que fumaba sin descanso. Y esto era vivir, pasar por los trances de la amargura. La vida se escandía en acciones mínimas, insignificantes [...]. Conozco la sintaxis del desconuelo, semejante a la del distraído. El mundo se alimenta de fantasías, las fantasías de la amargura; la gente dedica largos años a confiar en algo, una ilusión que consuele, rescate o entusiasme. Como se ve, tenía pensamientos de alguien derrumbado” (70).

En este escenario lo que resta parece ser para el narrador entregarse a la fuerza anónima que genera lo que llama el “rumor de la noche”, que asegura una “humillante normalidad” (70) a pesar de todo. Sabe que el hijo, pese a haber sido abandonado por él, se sumará a su tiempo obligándolo a dejar un rastro sobre el mundo; el niño concentra también, entonces, ese ímpetu de las cosas por seguir su curso.

Una de las escenas del presente del narrador es la contemplación de un hombre moribundo. A través de su ventana, el protagonista observa en la habitación de ese hombre cada vez más magro, trabajado por la enfermedad que actúa como fuerza anónima pero avasalladora, un surco en el suelo idéntico al que recorre su propia habitación. En la oscuridad de la noche flota una ventana que ilumina una vida a punto de terminarse; especie de calco del futuro, la escena figura dos cosas: por un lado, la posibilidad percibida por el narrador de un mensaje dirigido a él; por otro, y de un modo sumamente plástico, la contigüidad de esta escena –iluminada– de extrema concentración de la vida de un sujeto a punto de extinguirse, con la noche que continúa, indiferente, “navegando a través de tanta inmensidad” (77). Dice el narrador ante esta yuxtaposición de modos distintos de vida: “Entonces me quedé pensando en esto y en la noche, en el capricho del cielo y en la voluntad de la ventana, que mostraban más de lo que era visible. El mundo podía derrumbarse, me dije frente a la oscuridad, y de todos modos seguiremos sostenidos por la luz de una habitación” (78).

Las posibilidades de acceder al otro se juegan en *Boca de lobo* mediante la figuración de la experiencia como límite de sí misma. No puede haber suplantación ni plena representación de los modos de ser de los obreros o de Delia, porque esos modos de ser están caracterizados esencialmente por ser formas liminares de ocupar el espacio y experimentar el tiempo. La tarea cuasi etnográfica que se plantea el narrador con respecto al cuerpo obrero de Delia se ve escamoteada por la emergencia constante de esa ambigüedad constitutiva que hace imposible el apropiamiento por medio del discurso. Ante el fracaso de las morales representativas de *lo obrero*, interviene la violencia como clausura sin matices de la experiencia inapropiable del límite del (con el) otro. Una vez que ha fracasado entonces la intención de asir discursivamente al otro ocurre la apropiación, la posesión material que destruye el cuerpo ajeno (el cuerpo obrero) al mismo tiempo que genera la vida que condena al apropiador a perpetuarse en el mundo contra su voluntad. Esa radical experiencia de los límites que sería para el narrador tener un hijo, sin embargo, está anulada: el hipotético niño, tragado por la boca de lobo junto con su madre, pervive únicamente como fuerza anónima que, igual que el “rumor de la noche”, el narrador puede experimentar solo desde una exterioridad radical.



## Notas

---

- 14 Delia misma funciona como documento: su presencia anómala y su modo de ocupar el espacio aíslan los elementos que la circundan (especialmente los que pertenecen al universo semántico de la fábrica y el trabajo fabril) hasta generar una especie de desenfoque con respecto a todo lo que la rodea. Es por eso que el narrador la describe (contra todo mandato realista) como el núcleo que sostiene todo: “[...] en cualquier caso Delia, con su reserva y concentración [...], parecía el cerebro de la comunidad. Su influjo, una fuerza que se difundía desde Delia, el epicentro, alcanzaba primero la fábrica y organizaba, como dije, la producción y la velocidad, pero también atravesaba las paredes y se extendía hacia el exterior, interviniendo en la vida de la gente, sin que se advirtiera” (155). Este énfasis de la pura presencia es descripto insistentemente por el narrador como lo que conduce a la aparición de una verdad: “Delia le agregaba otra dosis de verdad a lo evidente y la contundencia de la realidad se hacía más fuerte” (29). (En página 83.)
- 16 La cuestión del doble con su implicación freudiana de *Das Unheimliche* (lo ominoso) no es exclusiva de esta escena. Basta recordar la “primera historia de M” en *Los planetas*, en que dos niños juegan una broma a sus padres intercambiando sus rutinas y, ante la naturalidad con que los adultos reaccionan, como si dicho intercambio no fuera notorio para ellos, sus identidades flaquean y se convierten, poco a poco, en el otro. La historia termina (tal como describe Freud el paso de la fase del narcisismo primitivo o infantil que entiende el doble como “un seguro de supervivencia” a “ser el ominoso anunciador de la muerte” (1992: 235) en la muerte de ambos. En general podría decirse que el motivo del doble, con desvíos de diverso tipo, está presente en gran parte de la obra de Chejfec, ya sea mediante la identificación del personaje con otra persona con proyección al futuro (ejemplo, el viejo en el parque de *Mis dos mundos*) o mediante el desplazamiento de la voz narrativa entre personajes, de modo que el portador del habla se convierte en otro (ejemplo, el lector del diario y quien lo escribió en *Cinco*, el amigo que queda en el puerto y narra las andanzas del que se fue a Moscú en *Los incompletos*, etcétera). (En página 83.)



## Bibliografía

- » Alcívar Bellolio, D. (2012). Una mínima inclinación. Imagen de autor en los ensayos de Sergio Chejfec. En *Iberoamericana*, n. 48, 61-78. Berlín, Instituto Iberoamericano.
- » Barthes, R. (1982 [1968]). El efecto de lo real. En VVAA. *Realismo: ¿límite, doctrina o tendencia histórica?*, pp. 133-147. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- » Berg, E. (2003). Signo de extranjería (mínimas sobre Sergio Chejfec). En *Revista del CELEHIS*, núm. 15, pp. 87-107. La Plata, Argentina.
- » Blanchot, M. (1997). *Falsos pasos*. Valencia, Pre-Textos.
- » ——— (1999 [1969]). La voz narrativa. (El “Él” neutro). En *La conversación infinita*, pp. 487-497. Madrid, Arena.
- » Buttes, S. (2012). De sobras y umbrales. En Niebylski, D. (comp.), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, pp. 147-161. Pittsburgh, ILLI.
- » Chejfec, S. (1998). *Cinco*. Buenos Aires. Simurg.
- » ——— (2000a) *Boca de lobo*, Buenos Aires, Alfaguara.
- » ——— (2000b [1992]). *El aire*, Buenos Aires, Alfaguara.
- » ——— (2008 [1999]). *Los planetas*, Buenos Aires, Alfaguara.
- » Eltit, D. (2000). La noche boca de lobo. En *Boletín*, núm. 8, pp. 171-174. Rosario, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario.
- » Freud, S. (1992 [1919]). Lo ominoso. En *Obras completas*, pp. 219-251. Buenos Aires, Amorrortu.
- » Laera, A. (2012). Los trabajos: creación y escritura en *Boca de lobo* y otras novelas de Chejfec. En Niebylski, D. (comp.), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, pp. 201-218. Pittsburgh, ILLI.
- » Quintana, I. (2007). Saquear la experiencia: memoria e identidades amenazadas. En *Ipotesi. Revista de Estudos Literários*, núm. 2, pp. 145-152. Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora.
- » Sánchez, M. (2012). Ecos de Marx en *Boca de lobo*. En Niebylski, D. (comp.), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, pp. 191-199. Pittsburgh, ILLI.
- » Sarlo, B. (2007). El amargo corazón del mundo. En *Escritos sobre literatura argentina*, pp. 398-400. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

